

芝居から演劇へ

——演劇の概念の醸成に楽劇が果たした役割と伝統演劇の再評価

東晴美

本稿では、近代における演劇の概念の形成について、明治19年の演劇改良会の発足から、文芸協会や自由劇場が発足した明治40年代に至る演劇界の様相を考察する。

まず、前近代の「芝居」という概念を受け皿にして西欧由来の「演劇」という概念を受け入れ、日本文化の中で再構築していくプロセスを検証し、この過程で「楽劇」の概念がどのように関わったかを検討する。

また、これまでの近代演劇史研究においては、歌舞伎界ではない部外者の活動に注目されることが多かった。しかし、演劇の概念を作り上げていく段階において、歌舞伎役者の肉体、歌舞伎舞台の装置や技術、歌舞伎のための脚本家（狂言作者）なども重要な役割を果たしていた¹。現代において、歌舞伎などは伝統演劇と称されて現代演劇とは異なるジャンルとして扱われることも多いが、本発表では、近代以前に成立した能や歌舞伎といった舞台芸術が、演劇という概念の成立の中で、どのように関わり、再評価されたかにも言及する。

1 「芝居」の概念

近代日本にもたらされた西洋の演劇の概念を理解し、実践するために参照された舞台芸術が、近世期に「芝居」と称された歌舞伎である。歌舞伎の俳優・台本・舞台・道具・舞台に関わる専門用語を用いながら、西洋の演劇という概念を受け入れようとした。

近世期における「芝居」という言葉のさす内容は、次のようなものがある。

① 芸能の観客席

『日葡辞書』（1603-04年）「Xibai（シバイ） そこで劇が行なわれる場所・野」

② 興行を行う劇場

『摂津名所図会大成』八（1855年）「道頓堀 歌舞伎操等の芝居建つらなり、四時ともに興行ありて賑わしく」

③ 歌舞伎、人形浄瑠璃などの興行物

1 神山彰『近代演劇の来歴——歌舞伎の「一身二生」』森話社、2006年。これ以外にも、神山は、近代演劇の成立に歌舞伎が深く関与していることを指摘している。

『歌舞妓事始』二 (1762年)「元来今いふ芝居は、出雲の於国、織田信長公の免許を請、北野にありし人舁を拝領し、始て芝居といふ也とぞ」

①は、芝居の語源となるもので、芝の上に座す(居る)ことから、観客席を意味し、中世以降から使用されている。

②は、現代でいうところの劇場を意味し、①の意味する観客席に加えて、舞台・楽屋を含む建築物全体をさす。「小屋」「戯場」という呼称も使われる。

③は、現代でいうところの演劇に相当するものである。また、「芝居をする」の場合、芝居には現代の演技に相当する意味も含む。

なお、作品については「狂言」が用いられた。「狂言」は、現代の戯曲に相当するものである。ただし、上演に使用される脚本を歌舞伎の場合は「台帳」と称した。また、浄瑠璃の戯曲は「正本」と称した。浄瑠璃の語り手が語った通りの内容、節付を正しく反映しているという意味である。語り手の立場としての性質が名称に表れている。また、浄瑠璃の戯曲の多くが刊行されたので、主に出版物としての性質が名称に表れた「院本」「丸本」とも称された。さらに、作者が趣向(工夫)を凝らして作品を作ることを「仕組み」と称した。現在における脚色に相当する行為である。この脚色の行為の結果が「仕組み」と称され、これも台本に相当する意味をもった。ただし、「仕組み」に凝らされた工夫は、筋書きだけでなく、配役や道具立てなど観客の目に触れることのできるあらゆる局面に及ぶ。

現代において、演劇は、俳優が舞台の上で脚本に従って体の動きとことばを通して表現する芸術と説明されることが多い。演劇と芝居は近い概念であるが、芝居は脚本や俳優の身体表現、そして、観客も含めた劇場、あるいは劇場街で繰り広げられる文化の包括的な概念として使われていたといえよう。また、浄瑠璃の「正本」の例に見られるように、脚本(戯曲)は作者よりも舞台の演技者を重視しており、現代の演劇が脚本を重視している点と異なる。

なお、近代以前にも「演劇」の用例は確認できる。江戸後期の戯作者である式亭三馬が著した『戯場訓蒙図彙』(1803年)の序文では、劇場と舞台上のありさまを、和漢訓蒙図彙にならって部を立てて説明するとしている。この時、劇場のことを「戯場」、舞台上を「演劇」とし「きやうげん」とふりがなをしている。角川古語大辞典の演劇の項では、「通常は「しばぬ」ということばが用いられた。「しばぬ」に対して、気どった硬い言い方である」としている。式亭三馬が狂言にあえて「演劇」の文字を充てたのも、そのような意識があったと見られる。²

2 幕末から明治初年にかけて日本で刊行された英語辞典の類において、英華辞典を日本で刊行したものでは、演劇に関連する語には「戯」の字が多く使われている。『英華字彙』(1869年)では、theatre「戯」、drama「戯、演戯」、opera「曲本」となっている。井上哲次郎が増訂したロブシャイトの『英華字典』(1883年)では、theatre「戯台、戯園、戯院」、drama「戯曲、梨園戯」、opera「戯曲」としている。なお、式亭三馬の『戯場訓蒙図彙』に先行して、上方で刊行された歌舞伎の百科事典である『戯場楽屋図会拾遺』(1802年)には、「唐土戯台之図」がある。唐土では芝居を「拘欄演場 戯場 劇場

2 「演劇」の概念の移入——演劇改良運動

近世期に用いられた芝居や芝居に関わる用語は、西洋の演劇の概念を移入した時にも充てられた。しかし、芝居の概念と演劇の概念は全く同じではない。どのように、前近代の芝居の概念を読み替えて、演劇の概念を移入しようとしたのか。それを端的に見ることができるのが、明治19年（1886）の演劇改良会の設立趣意書である。

演劇の改良は、演劇改良会が発足する以前から試みられてきた。演劇の改良を促す早い時期のものの一つが、明治5年に教部省が発令した「能狂言ヲ始メ音楽歌舞ノ弊習ヲ洗除セシム」法令である。ここでは、皇室を汚さないこと、勸善懲悪を主に扱ひ淫風醜態によって風俗を乱さないこと、遊芸で渡世する者は制外者とする従来の弊風を改めて身分相応にふるまうことが通達された。この時に「能狂言以下演劇之類」と記されており、音楽歌舞の類を「演劇」と称している。実際の現場では、興行主の守田勘弥と九代目団十郎によって、史実を重んじた活歴などが試みられていた。明治10年代、政府は制度的な改良をすすめる一方、内容においても改良をすすめた。それが、明治19年に発足した演劇改良会が中心になって行われたものである。

これまでの近代演劇史研究では、演劇改良会に名を連ねた錚々たる政財界の人物や、改良会が提示した改革案について論じられることが多かった。改革案とは「演劇改良会趣意書」の冒頭に掲げられた三つの目的で、「すぐれた実作を生み出すこと、劇作家の地位を上げること、新しい劇場を建築するもの」³である。この改良会は実を結ぶことなく消滅したと位置づけられている。

ここで、演劇概念の移入の視点から、演劇改良会の設立趣意書を読み直してみたい。

改良会の結成は、明治19年8月5日の『時事新報』⁴などで報じられ、翌日には設立趣意書が、『時事新報』『読売新聞』『郵便報知新聞』『朝野新聞』などに掲載された。また、『朝野新聞』の記事を引用して、8月10日に大阪の『朝日新聞』に掲載された。演劇専門雑誌の『歌舞伎新報』にも、8月6日号に掲載された。各紙に掲載された趣意書の文章はほぼ同じで、改良会はメディアを駆使して多くの人々に演劇改良の目的を知らしめた。

³ 春色台^{しゅんしよくだい}、楽屋を「戯房」、狂言を「戯齣、雑戯^{げっく、ざつげき}」と紹介している。『劇場楽屋図会拾遺』がどこまで正しく当時の唐土の演劇状況を伝えているかは明らかではないが、「戯」の文字が多用されている。「演劇」が、中国語から定着したか否かについては、なお調査の必要があろう。

なお、明治初年の和英辞典では、幕末の通詞であった石橋政方の *English-Japanese Dictionary* (1876年) では、theatre「shibai」、drama「kiogen」としている。福沢諭吉らと文久3年（1863）の遣欧使節団に翻訳方として加わった尺振八による *English and Japanese Dictionary; for the Use of Junior Students* (1884年) では、theatre「舞台、劇場、戯場」とし theatricals「演劇、演戯」として演劇の文字が見える。

3 大笹吉雄『日本現代演劇史』白水社、1985年、33頁。

4 時事新報社の記者である高橋義雄が、演劇改良会に深く関与していたことは、次の論文に詳しい。五之治昌比呂「演劇改良運動の中の高橋義雄——翻訳戯曲集『梨園の曙』をめぐって」『日本語・日本文化』38、2012年、101-28頁。

各紙の趣意書の記事において、「演劇改良会」の「演劇」のふりがなは「しばる」と「えんげき」が混在しており、過渡の様相を示している。「えんげき」と統一されているものもあれば、同紙の記事ながら「えんげきかいらやうくわい」「しばるかいらやうくわい」を両用しているものもある。また、従来の舞台表現に「しばる」、これからめざす舞台表現に「えんげき」と、使い分けているように思える箇所も散見する⁵。この時点では、「しばる」「えんげき」はアトランダムに使っていたようである。

設立趣意書では三つの目的を掲げているが、主に脚本の改良と、劇場の改良に絞られる。

脚本の改良については、「脚本（仕組み）」作者には学術文章にすぐれた者がおらず、著作権や興行権の法が備わっていないために、学術文章にすぐれた者の労が報われないとされている。改革案では、脚本について「仕組み」という近世期の呼称を用いつつも、近世期の「仕組み」がもつ作劇要素の多様性ではなく、特に筋書きを書き上げる点を重視していると言える。そのために、著作権や興行権は、近世期には作劇にも深く関与していた座頭級の役者や興行主ではなく、作者に帰するように提案している。これに関しては、明治20年（1887）12月の脚本楽譜条例において、出版権と著作権を所有する者が興行権を併せ有することとなる。さらに明治32年（1899）4月の著作権法に引き継がれる。

劇場の改良については、改良された演劇はもちろん、来航する西洋役者が演じたり、歌唱会、音楽会も催すために、旧来の歌舞伎用の劇場を改良して用いるのではなく、新たに建築することをめざしている。結局、著作権法のように迅速な対応ではなく、新しい劇場の建設は資金難で実現を見なかったとされるが、その理念は明治22年（1889）に開場する歌舞伎座に引き継がれた。

演劇改良会の設立趣意書は、新しい演劇の概念を移入するにあたって、芝居の概念を色濃く残していたために、混乱を惹き起こしている。新しい日本の演劇の概念を明確に規定できなかったのだ。

この演劇改良会の目的をより詳しく説明するものが書物として刊行された。いずれも、著者は改良会の設立メンバーである。

外山正一『演劇改良論私考』丸善商社書店、明治19年9月

末松謙澄『演劇改良意見』文学社、明治19年11月

末松の『演劇改良意見』を読むと、劇場の改良にあたって資金調達の難しさが縷々述べられている。それだけでなく、劇場の改良には、芝居茶屋の廃止（運営システムの改良）、花道の廃止（舞台構造の改良）なども含まれている。実際には劇場と密接に関係する茶屋を廃業に追い込むことは困難で、明治44年（1911）開場の帝国劇場まで待たねばならなかった。

また、舞台構造の改良としての花道の廃止や、役者の演技の改良の一つである女形の廃

5 例えば「従来演劇しばるの陋習を改良し好演劇かうえんげきを実際に出さしむる事」（『讀賣新聞』明治19年8月7日）。

止は、作品内容の改良ともつながる。外山や末松は、作品内容の改良にも様々な具体的提案をしている。外山は、演劇改良会の趣意書から、従来の作者が無学と位置づける風潮を修正し、ラブシーンやブラッディシーンの削減など上品な作品に仕上げるようにと提案している。また、末松は次のように述べる。

今後は矢張芝居の台帳なるものを出版して売るも宜しひ事だらうと思ひます 全体日本人は昔しから大変浄瑠璃本を珍重しまして「佳肴ありと雖ども食はざればその味を知らず」など、と分らぬ文句をつけた本でなくては承知しなひが脚本には是れは無要の話しなれば無論棄てなければいけません 西洋の劇本などには其の様事はござりません。なるほどこれは無くても宜しひ道理でかゝる馬鹿げた文句を苦辛して書き立てずともよい訳なれば 今後は只^{せりふ}台詞ばかり連ねたもので脚色せる台帳をば出版せられたき事とござります (54-55 頁)

台本から、登場人物のセリフ以外の要素を削除することを提案する。特に、歌舞伎の場合、演目によっては役者が登場人物のセリフを全て述べずに、セリフの中の音楽的な部分はコーラスを担当する義太夫節の語り手が語る。この音楽的な部分を「チョボ」とも言うが、改良会以外でも演劇改良の方法の一つとして、チョボの廃止が度々言及されていた。

(西洋と日本では俳優の流義が異なる……) 此流義は追々と改良しなければなりません 其流義と云ふものは早く申さば日本役者が演ずるものは精神よりは寧ろ変な手振身振が勝つて居りまして詞のつかひ様も人造に過くの弊があります 私先達ての事先代萩の劇を見ましたが其時政岡は義太夫に詞を言はせ自分は頻りに手踊半分の身振をしますから「あれぢやいけなひ人間が愁嘆するにアンなに踊るもの歟」と云ましたら傍に居ました某が「ナニあの処を市川団十郎が狂言したときはアンなに身振はしなかつた」と云ひましたが成程市川団十郎の技倆で演じましたらソんな事もありますまいが どうも是れは余程のしこみあるものでなければ到底むづかしいです (66-67 頁)

チョボが象徴するように、歌舞伎のセリフに音楽的要素が多いために、身振りにも舞踊の要素が多分にある。このように、踊りの要素の排除も求められている。

しかし、このような変化が一朝一夕でなしえないことは末松も理解している。それは、歌舞伎役者の身体を以て、歌舞伎の改良を試みるという矛盾を抱えていたからだ。

結果として、演劇改良会が掲げた三つの目的は十分に達せられず、演劇改良運動は失敗に終わったと評価されている。歌舞伎をベースに改良を加えても、歌舞伎の枠組みの中で変化が生じるだけで、新しい演劇にたどり着けなかったといえる。前近代に醸成された芝居の概念を用いる限り、改良会のメンバーが欧米で見聞きした演劇の概念に近づけることはできなかったのである。

約 20 年後、明治 44 年 (1911) の帝国劇場の開場にあたって、同じようなメンバーが関

わり、同じような目的を掲げ、それらの目的の多くは実行された。

また、明治42年(1909)には小山内薫と二代目市川左団次が自由劇場を立ち上げ、第1回の試演を試みている。二代目左団次は、明治40年に欧州演劇視察旅行をし、演劇学校で俳優術を学び、歌舞伎役者とは異なる身体表現を会得した⁶。新しいこの身体表現が定着するまでに時間を要したことは、小山内薫が大正15年(1926)の築地小劇場45回公演「役の行者」の演出でさえなお「踊るな動け。歌ふな語れ」と絶叫し続けた⁷ことから推察される。新劇の父ともいわれる小山内のこの言葉は、現代の日本近代演劇史においては、新しい演劇の進むべき方向性を端的に示したものとして、象徴的な存在となっている。

このように、演劇改良会がめざした劇場や、歌わず踊らない作品はすぐには実現しなかったが、それ以後の新しい西洋の演劇概念を日本に移入していくための方向性は示されていたと考えられる。

3 歌劇の浸透

ところで、歌舞伎を否定し、「歌わず踊らない」演劇をひたすら20年間追いかけるだけで、新しい西洋の演劇に相当する日本の演劇の概念を探り当てることができたのだろうか。演劇改良会が自然消滅をしてからの20年間、演劇界ではどのような取り組みが展開したのであろうか。

この期間、新派が圧倒的な人気を誇る。後に、中国で文明戯と称する近代劇を起こしたメンバーが、日本留学中に参考にした演劇がこのような新派である⁸。明治36年(1903)には、川上音二郎が明治座で、ドラマと銘打った正劇「オセロ」の上演を成功させる。新派の中でも特に、川上一座は、実際に欧米で演劇を見聞し、また自らも欧米で興行をうつ経験をもった。歌舞伎の改良とは異なる演劇改良の実践者の先頭を走り続けていた。川上の「オセロ」の興行中に、歌舞伎界は五代目尾上菊五郎を失う。そして、9月には劇聖九代目市川団十郎を相次いで失い、歌舞伎の凋落を決定づけた。

このような川上のシェイクスピア作品の連続上演に対して批判的な坪内逍遙は、明治39年(1906)2月、文芸協会を発足させ、11月に第1回公演を歌舞伎座で興行する。演目は、史劇「桐一葉」、翻訳劇「ベニスの商人」、歌劇「常闇」である。

演劇改良会の活動を批判し続けた逍遙が、第1回公演で歌劇を含めたのは、明治37年(1904)に『新楽劇論』を発表したことと深い関係がある。『新楽劇論』発表の背景には、演劇改良会の発足から約20年の間に、楽劇、歌劇、すなわちオペラが急速に日本に浸透したことがある。

6 二代目左団次の欧米視察旅行については、拙稿「二代目市川左団次の訪欧と「鳴神」——1907年のヨーロッパ演劇と1910年の日本文壇の関わりから」『日本研究』44、2011年、305-332頁を参照されたい。

7 小山内薫「「役の行者」の第一夜を終へて」『演出者の手記』原始社、1928年、99頁。

8 陳凌虹「日中における近代「演劇」の誕生——新派と文明戯を中心に」共同研究会「東アジア近現代における知的交流——概念編成を中心に」2012年6月23日における口頭発表。

日本におけるオペラそのものへの言及は、明治初期から、日本人の洋行の記録などに散見する。⁹例えば、万延元年（1860）の、幕府の遣米視察団では、滞在先のニューヨークで、ドニゼッティの歌劇「ルクレツィア・ボルジア」を観劇したことが知れる。言葉はわからずとも、劇場をしげしげと眺め、作品を楽しんでいたことが日記などの記録に見られる。

また、明治4年（1871）から明治6年に米欧を歴訪した岩倉使節団に同行した久米邦武は、帰国後の明治11年に『米欧回覧実記』を刊行する。この中で、ボストンの音楽会「世界平和記念国際音楽祭」の印象を記録し、また、ベルリンでは王立歌劇場でオペラを鑑賞し、「諸種ノ芝居中ニテ最上等ナルモノ猶我猿楽ノ如シ」と記した（近世から明治初期には能楽は猿楽と呼称された）。明治10年代に岩倉具視が中心となって能楽再興の事業が次々と展開するが、岩倉に能楽再興を進言したのは久米邦武であった。幕末の遣米使節団の西欧音楽体験が戸惑いに彩られるのに比べて、明治の岩倉使節団に同行した人々は、当時の日本人の音楽の感受性の限界の中で、真摯に向き合っていた。¹⁰

このように日本において次第に、西洋音楽への関心が高まってきている。明治19年の演劇改良会の設立趣意書で、演劇のみならず、歌唱会、音楽会も上演できる劇場の建設を提案したのにも、このような時代の背景があったことがわかる。

やがて雑誌などの洋行記でもオペラが紹介されるようになる。明治28年（1895）1月に創刊された、日本最初の総合雑誌とされる『太陽』（博文館）では、創刊当初から口絵にパリやウィーンの劇場街を写真で紹介しており、一部の知識人とどまらずオペラについての知識が普及していくさまがうかがえる。

日本で初めてオペラの作品が上演されたのは、明治27年11月、東京音楽学校（現、東京芸術大学）奏楽堂における《ファウスト》の上演とされる。この時は、オーストリア大使館の職員による上演であった。

日本人だけでオペラが上演されたのは、明治36年（1903）7月に同じく奏楽堂で、作品は《オルフォイス》である。指揮者は、ノエル・ペリーである。音楽学校嘱託講師のノエル・ペリーは、西欧に能を紹介した人物である。このオペラ上演についても『太陽』の9月号で、口絵の写真つきで詳細な記事で紹介されている。

4 ヴァーグナー旋風

明治36年に日本人によるオペラが上演される背景には、この頃のヴァーグナー・ブームがある。

ヴァーグナーの楽曲を日本へ紹介した早いものは、ヴァーグナーが没した1983年（明

9 中村洪介『西洋の音、日本の耳——近代日本文学と西洋音楽』春秋社、1987年。第一章「幕末維新期の人々と西洋音楽」15-134頁。

10 前掲注9、74-80頁。

治16)の7月に音楽取調掛(東京音楽学校の前身)においてフランツ・エッケルトの指揮による《管弦楽 霄星歌》で「ワグネル作」として演奏された。これは、音楽として演奏された。

明治29年(1896)には、森鷗外が西洋音楽を紹介する論文「楽塵——西楽と幸田氏と」(『めざまし草』3月号)でヴァーグナーに言及、これに対して『帝国文学』に執筆していた上田敏との間で論争が展開された。¹¹この論争の焦点は、ヴァーグナーのオペラ理論の様々な要素のうち、特に音楽の面についてである。

ヴァーグナーは、それまでの音楽が重視されるオペラではなく、「ドラマ」を創り出すために、音楽、文学、舞踊、絵画、建築などあらゆる種類の芸術が統一、融合されるべきであると説く「総合芸術論」を展開する。

鷗外と、上田敏が論争の中心とした音楽の面とは、ヴァーグナーが劇と音楽を有機的に結びつけるために、「レチタティーボ」という個人的な感情の独白の朗唱や、状況説明、ストーリーの紹介などの部分と、「アリア」という叙情的、旋律的な独唱曲などの音楽的な部分との分裂をなくそうとした点にある(無限旋律)。二人の意見の相違は、「レチタティーボ」をヴァーグナーが作品中でどのように扱ったかの評価である。鷗外は、ヴァーグナーを批判するハルトマンの『審美学』に依拠して論を展開し、上田は鷗外の論が孕む矛盾点を指摘した。

しかし、二人の議論は、すぐに日本にヴァーグナーへの関心を高めたわけではない。なぜならば、日本で一番早く、たくさんの分量のヴァーグナーの楽曲に触れて帰国しているはずの鷗外ですら、書物を中心に議論を展開していることからわかるように、明治20年代末の日本においては、オペラの楽曲を聴き込んで、自らのものとした上で論じる状況ではなかったからである。また、当時の日本において西洋音楽に対する最高水準の知識を有した者の一人である上田敏も、明治41年の欧州留学以前においては、音楽の知識は主に書物に頼っていた。

それでも、二人の論争は、日本における音楽論争のはじめてのものであり、文芸雑誌に掲載された音楽評論としても早い時期のものとして位置づけられている。

やがて、明治30年代半ばに、ヴァーグナーへの関心が急に高まる。明治30年代のオペラに関する記事は、イタリアやフランス、イギリスではなく、ドイツのヴァーグナーに関連するものが中心であった。¹²それは、この時期の洋楽の受容がドイツ音楽が主流を占めていたこととも関連する。¹³

11 小林典子「「西楽論争」——森鷗外と上田敏のヴァーグナー論」東京大学比較文学会『比較文学研究』44、1983年、60-97頁。

12 安田雅信「坪内逍遙の「新楽劇論」におけるリヒャルト・ワーグナーの影響——明治三〇年代における楽劇の受容の展開について」『楽劇学』6号、1999年、1-17頁。

13 竹中亨「是に依つて快樂を得んことを期する勿れ」——明治における洋楽受容の社会文化的要因」

ドイツ音楽でも特にヴァーグナーに注目が集まったのは、明治35年3月号の『太陽』で、姉崎嘲風が「高山樗牛に答ふる書」の中で、ヨーロッパ留学中に観た「ワグネルの楽劇」¹⁴を感激をもって紹介したことによる。

姉崎は、ヴァーグナーの革新的なオペラの音楽面よりも、作品にあらわれた当時のドイツに対する文明批判の思想面の方に影響を受けて傾倒していったと見られる。

姉崎が紹介したヴァーグナー作品の愛の解釈に突き動かされた多くの青年の一人に、17歳の石川啄木もいた。啄木のような熱狂的なヴァーグナーへの関心は、『帝国文学』や『白百合』誌上にヴァーグナー関連の記事が次々と掲載されることによって高まっていった。¹⁵この時期の記事は、鷗外と上田のヴァーグナー評が、両者に内在する音楽的な実感よりも書物によって学んだ音楽面に限定して空中戦を展開したのとは異なり、ヴァーグナーの理論が詳しく紹介されている。例えば、ヴァーグナーの理論はそれまでのオペラとは異なるものであること、神話という題材や、劇場、音楽と詩の関係などである。

『待兼山論叢』37、史学篇、2003年、1-23頁。竹中は、明治32年に東京音楽学校が再独立し、欧米人教師の雇用を復活した時、ほぼドイツ系で占めるようになったのが、日本におけるドイツ音楽への傾倒を決定づけるものになったとする。

- 14 姉崎のヴァーグナーの紹介と、日本における反響については、次のような論考がある。
前掲注9、「明治文壇とヴァーグナー」477-531頁。
竹中亨「明治のワグナー・ブーム」『大阪大学大学院文学研究科紀要』48、2008年、33-65頁。前掲注13。
林正子「日清・日露両戦役間の日本におけるドイツ思想・文化受容の一面——総合雑誌『太陽』掲載の樗牛・嘲風・鷗外の言説を中心に」『日本研究』15、1996年。林氏は本研究を皮切りに、数多くの論考を発表している。
- 15 両誌におけるヴァーグナーに言及した主な記事は次の通り。明治36年から明治38年に頻出している。
・『帝国文学』ヴァーグナーの紹介
明治36年4月「演劇についての考察」井上哲次郎
「ワグネルのパルシファル」藤代禎輔
5月「ワグネルの世界観及び其先蹤」藤代禎輔
7月「ワグネル作タンホイゼルの第三幕」吉田白甲
9月「リヒャルト、ワグネル 一、理想及芸術論」吉田白甲
10月「リヒャルト、ワグネル 二、音楽」吉田白甲
37年1月「日本音楽の将来」井上哲次郎
「希臘の古劇と我國の能楽」葉賀矢一
「楽話」上田敏
5月「ニューヨークに於けるパルシファル劇と現代世界の思想界」野の人
5月臨時増刊「独逸現代の文学に就きて」大村仁太郎
・『白百合』ヴァーグナーの紹介
明治36年12月「歌劇談」田中正平
37年4月「オペラ談」金子筑水
5月「芸術を論じて嘲風博士に質す」花房柳外
38年1月「ベエトオベン詣で」吉田白甲
2月「音楽美に関する争論」乙骨三郎
「歌劇『タンホイゼル』に就きて」近藤逸五郎
4月「ワグネルの戯曲論」金子馬治
5月「歌舞伎座の中幕及大切」愛劇生

そのみならず、これらの雑誌の記事は、明治36年に川上音二郎が正劇「オセロ」を上演したことや、37年に坪内逍遙が『新楽劇論』を発表したことに伴って、オペラと日本の新しい演劇の試みを比較しながら、あるべき演劇の姿について議論も活発に行われた（この点については、あとで触れる）。

このような、文学におけるヴァーグナー旋風は、演劇界にも影響を及ぼす。

同じ頃、坪内逍遙もヴァーグナー研究に取り組む¹⁶。逍遙の日記¹⁷から、明治36年（1903）の元旦からヴァーグナーの研究にとりかかり、37年の8月までにヴァーグナーの研究書やヴァーグナーの作品「トリスタンとイゾルデ」「タンホイザー」「ニーベルングの指輪」を読みながら『新曲浦島』を書き上げていく様子がわかる。ヴァーグナーの研究書から、特に関心をもったのは、総合芸術としての言葉・音楽・舞踊の統合性、国民演劇、パイロイト劇場、鷗外と上田の論争の争点にもなった無限旋律、劇の統一性に関わるライトモチーフ、素材としての神話などである¹⁸。いずれも、ヴァーグナーの理論の核心である。そして、明治37年11月に『新楽劇論』『新曲浦島』を発表する。

ただし、逍遙は明治35年に新舞踊劇の創作を志し、5月には「浦島」の腹案ができる。また、同年3月には、新楽劇、新演劇の構想を発表し、演劇の技芸面や、演劇の文学面において、音楽と舞踊の関係に言及し、新楽劇の必要性を述べる²⁰。逍遙は、姉崎の論文以前に新楽劇を構想し、各雑誌のヴァーグナー記事以前にヴァーグナー研究に着手していた。

そもそも、明治19年の演劇改良会の方針に批判的だった逍遙は、脚本の改良を主張し、明治20年代から脚本の改良をめざして、シェイクスピア研究、近松研究をすすめ、史劇論を展開する。このように脚本の改良に関心を向けていた逍遙が、この時期にオペラへの関心を高めたのは、当時ドイツに留学していた教え子の金子筑水（馬治）や島村抱月の影響が大きいと思われる。筑水は、同じくドイツ留学中の姉崎とも交友し、明治35年5月にはヴァーグナーの楽劇やドイツ文化と音楽の関係について言及した報告書を発表してい

16 坪内逍遙のヴァーグナー受容については、前掲注12安田雅信の研究が委細を尽くしている。安田は、早稲田大学演劇博物館に所蔵されている逍遙の書き込みが残される洋書を分析し、ヴァーグナーの研究書の中で特に関心をもった事項を分析する。その上で、『新楽劇論』や逍遙が書き下ろした新楽劇の作品に、いかにヴァーグナーの理論を援用していったかを明らかにした。安田は、『新楽劇論』の素案の発表の時期が、姉崎のヴァーグナー紹介と同じであることから、逍遙はすでに独自の楽劇を構想しており、また、前掲注15に挙げた『帝国文学』などに先駆けて独自にヴァーグナー研究に着手したと指摘する。

17 逍遙の日記は、『坪内逍遙研究資料』新樹社、『未刊・坪内逍遙資料集』逍遙協会で見ることができる。また、『新楽劇論』『新曲浦島』の発表にいたる経緯の、逍遙日記からの抜粋が、『坪内逍遙没後七十年シンポジウム記録』早稲田大学演劇博物館、2007年、60-61頁に載る。

18 前掲注16。

19 坪内逍遙「逍遙年譜」『逍遙選集』12巻、春陽堂、1927年。これは、昭和2年の逍遙自身による年譜である。

20 坪内逍遙「当来の娯楽を論ぜんとするに当りての緒言」『芸芸界』1・2、1902年（明治35）3月（1-9頁）、4月（26-34頁）に連載。前掲注16も参照されたい。

²¹。また、明治36年に留学先から逍遙にヴァーグナーの写真を送るなどしている。²² 島村抱月も明治36年に「Wagner 集ノ事」を伝えたり、明治38年には「Wagner Opera の写真凡て五十五枚」を送っている。²³ 姉崎ルートとは別に、筑水や抱月からヴァーグナーのオペラについてリアルタイムの情報を受け、すでに逍遙が構想していた新楽劇が具体的な像を結び、ヴァーグナー研究へと展開したと考えられる。

5 オペラの移入と演劇の概念

オペラが日本に浸透し始め、ヴァーグナーの理論が紹介された頃、川上音二郎が「正劇」と銘打った「オセロ」が興行的にも成功を収めた。²⁴ オペラへの関心の高まりと、正劇の好況は、演劇の改良について改めて議論を惹起させた。

端的に言うならば、演劇改良会が移入しようとした西欧の演劇をそれ以前の芝居の概念で理解しようとした時に生じた混乱が収束し、オペラの対概念として歌わず踊らない演劇を志向するようになる。

オペラとセリフ劇（正劇・純劇）とを対比して演劇の概念を整理した早い段階のものとして、明治22年に森鷗外が演劇改良会を批判した「演劇改良論者の偏見に驚く」²⁵がある。鷗外は、「正劇（ドラマ）」と「楽劇（オペラ）」の2種があることを紹介する。「楽劇」は、音楽にあわせて歌い、動作するもので、日本における時代物の芝居と掛合浄瑠璃との間のようなもの。「正劇」は、「尋常の言語の応答の間に詩相の妙味」があるもの。西洋に劣らない演劇にするためには、楽劇に関わる要素を除くことを主張する。

演劇をオペラと対置した鷗外への理解は、オペラが浸透する以前には一般化しなかったようである。²⁶ 先述したように上田敏とヴァーグナーの音楽面の論争を展開した鷗外ですら、オペラの体験よりは書物に拠ったのであるから当然のことだと思われる。

明治30年代半ばになって、オペラとヴァーグナー理論が盛んに紹介されるようになると、実際にオペラを体験し、ヴァーグナーの理論を多様な角度から理解する中で、演劇

21 金子馬治「本校留学生金子馬治氏の書信」『早稲田学報』68号、1902年5月。

22 前掲注17、逍遙日記。

23 岩佐壮四郎『抱月のベル・エポック——明治文学者と新世紀ヨーロッパ』大修館書店、1998年、239-40頁。

24 川上一座の「正劇 オセロ」が興行的に成功を収めたのは、川上の興行師の手腕も関わるであろう。例えば、『都新聞』では、明治36年2月11日の初日を迎えるほぼ1ヶ月前の1月15日に「川上と正劇」の記事を掲げ、27日から筋書きを連載、併せて劇界通信欄に、配役、点灯やピアノなどの演出の工夫、ゲネプロの予告、芝居茶屋の活況などを続々と発表する。また、初日をあけるとすぐに、売り切れの大入りが続々と伝える。

25 森鷗外「演劇改良論者の偏見に驚く」『しがらみ草紙』第1号、明治22年（1889）、4-8頁。

26 田中正平「歌劇談」『白百合』明治36年12月、36-38頁。この記事の冒頭に、歌劇のことについては、文学界では「今は十年の昔、『柵草紙』の出て居た時に、多少論談があつた位」と回顧しており、鷗外の論文がさほど影響を与えていなかったことがうかがえる。田中正平は鷗外と同時期にベルリン大学に留学し、音響学などを学び、パイプオルガンを製作する。

(正劇)の概念をより鮮明に把握するようになる。

例えば、花房柳外は『白百合』に「劇「桐一葉」」の劇評を発表する。「桐一葉」は、坪内逍遙が明治27年から『早稲田文学』に連載した史劇(明治29年刊)で、明治37年2月に東京座で、歌舞伎役者によって初演された。柳外は、オペラと正劇を対比しながら、次のように述べる。

由来音楽は理想主義の所産にして演劇は自然主義の所産なり(中略)

要するに演劇は人生の再現にあらずや、人災の再現が模倣を以て始まる自然主義、写実主義を極地とするは当然なるべきなり(中略)

さればドラマに於ては極めて写實的に極めて自然的に唯人生の再現をこれ畧むべきなり、これに反してオペラに於ては極めて理想的に極めて表象的に憧憬の美を發揮すべきなり、故に正劇に於ては若し音楽を応用することあるも到底音楽の本能を發揮する能はず、所詮無意味没趣味のものたるに畢るべきなり、楽劇に於ては喜怒哀樂の情を直接に觀衆の前に表現せんとせば音楽の真趣を破壊するの虞れあり(後略)²⁷

その上で、歌舞伎は、楽劇のもつ理想主義と正劇がもつ自然主義との「混成児にして純潔なる趣味を存するものにあらざる」もので、歌舞伎役者の技芸は不自然に極まり、また、理想の美でもなく、下座音楽も無意味没趣味のもので俳優に従属しており、本来両立しない正劇と楽劇が混じたものと位置づける。このような歌舞伎の手法で「桐一葉」が上演されたことを花房柳外は批判する。この批判について、坪内逍遙自身が翌月の『白百合』で、認めている。花房柳外のこの主張は、『文芸倶楽部』にも掲載され、多くの目に触れることとなった。²⁸²⁹

演劇改良会の時代には、歌舞伎に対して正劇、つまり、演劇の概念を描こうとして混乱を来していた。ところが、オペラと正劇を比較することによって、セリフとしぐさを用いて演技をする正劇(演劇)の性質が明確に示されている。その上で、歌舞伎が、オペラとも正劇とも全く異なる性質の舞台芸術であることもまた明確に浮かび上がったのだ。

6 古典演劇の再評価

明治30年代の半ば、改めて日本の新たな演劇の創造についての議論が活発に行われた。

27 花房柳外「劇「桐一葉」」『白百合』明治37年4月、195-98頁。

28 坪内逍遙「文芸談」『白百合』明治37年5月、223-26頁。なお、「桐一葉」の初演に失敗したことを、逍遙は、「従来の形式に新しい実質を与へれば可いではないか、形式は元のまゝで慥かに立派であるものを」との思いこみが原因であると述べている(坪内逍遙「浦島」を作せし顛末」『逍遙選集』第3巻、556頁。初出は明治37年『歌舞伎』)。

29 花房柳外「楽劇と純劇と」『文芸倶楽部』1906年(明治39)、23-241頁。柳外は、この年の4月に没し、遺稿として掲載された。なお、『文芸倶楽部』の発行部数は約3万部とされる。

明治の初めに演劇が日本に受容された時、西欧の演劇に相当する日本の演劇を模索した。それと同じように、日本においてオペラに相当する舞台芸術を模索した。

演劇改良会の活動に異論を唱えた坪内逍遙は、史劇「桐一葉」を上演し、明治37年には『新楽劇論』を発表し、同時に実作の『新曲浦島』も発表した。逍遙が日本の演劇を求める姿勢は、常に文芸界の反響を呼び、日本の演劇の創造について人々は意見を発表した。

日本のオペラの創造は逍遙だけでなく、『太陽』では、高安月郊が「赫夜姫（楽劇）」（明治37年2月）、平木白星が「歌劇地獄の曲」（明治38年3月）、前田林外が「歌劇樺の木」（明治43年6月）を発表する。かぐや姫に題材をとる高安月郊の作品は、逍遙の「新曲赫映姫」の発表に先立つものである。また、「歌劇地獄の曲」は八百屋お七に題材をとる、「歌劇樺の木」は前田林外が佐渡の民謡に取材したものである。

このような日本のオペラを求める時、明治19年の演劇改良運動の際の歌舞伎を改良することによる失敗を踏まえて、先行する演劇の安易な改良は行われなかった。

坪内逍遙は『新楽劇論』において、先行する日本演劇を「能劇」「歌舞伎劇」「振事劇」に分類し、それぞれの欠点を論述する。振事劇とは、現代でいうところの歌舞伎舞踊である。すでに述べたように、花房柳外は、オペラ（楽劇）と正劇（演劇）との違いを踏まえた上で、正劇をめざすならば、歌舞伎の手法を用いると不完全なものになると指摘した。柳外と同じように、逍遙も新しい日本の楽劇を創出するためには、先行する演劇では十分ではないことを説く。

演劇改良運動では、改良すべき対象にされてきた歌舞伎であるが、新しい楽劇の創出においても先行する演劇は否定されている。これは、逍遙に限らない。

しかしながら、日本での西欧人によるオペラ上演や日本人による翻訳上演だけではなく、日本の歌詞、日本の音への関心も高まってきた。先行する演劇、現代の日本で伝統演劇と呼ばれる能楽、歌舞伎、舞踊、それぞれに伴う音楽は、新しい時代の新しい楽劇にはなり得ないが、新しい楽劇の要素として改めて見直す気運があったのも事実なのである。逍遙の『新楽劇論』は、能や歌舞伎、浄瑠璃はそのまま保存すべきものだとも述べている。³⁰ また、明治44年に発足した後期文芸協会の演劇研究所では、「擬闘」「舞踊」「狂言」「謡曲」「浄瑠璃」「声楽」の諸科が設けられた。これらは、旧劇を演ずるための準備ではなく、しぐさやセリフの技術を助けるための道具に過ぎないと位置づけている。³¹

このように、新しい楽劇の創造にとって、近代以前の舞台芸術は直接は関わらないが、素材としては必要なものと見なされていた。そのためにも、近代以前の舞台芸術は新しい楽劇に技術を提供するに値するような状況で保存されることがのぞまれていたのである。

近代以前の舞台芸術が、西欧のそれに比べて遅れたものと感じられ、西欧に劣らない舞台芸術を創造するためには邪魔にこそなれ役に立たぬとされながら、日本の文化の文脈の中で意味のある存在であったという位置づけは、例えば、上田敏の『うづまき』にも見ら

30 坪内逍遙『新楽劇論』の引用は、『逍遙選集』第3巻に拠る。該当箇所は533-34頁。

31 坪内逍遙「余丁町の演劇研究書」『逍遙選集』12巻、630頁。初出は、『趣味』明治42年5月。

れる。主人公の春雄は外国の文物に関心を寄せており、「時代の推移と共に美しい物の減んで行くのを、敢えてひきとめようとはしない。愛惜の眼を以て静に之を黙想するばかりだ。能楽をして、其大胆な模様の装束の下に武士道を蓋つて滅ばしめよ」とし、「長唄の文句さへ改良すれば、三弦楽の命が延びると思ふ音楽の保護者」と皮相的な改良に否定的で、九代目団十郎ですら「真に徳川の趣味を解する人、或は全く清新の思想を抱く青年には飽足らなかつた³²」と辛辣である。その一方で、上野の音楽会で男爵夫人が場内の客層について述べているのを聞きながら、歌舞伎の舞台上の表現と、それをとりまく劇場文化が渾然一体となっている、まさに近世の「芝居」の概念を肯定的に思い浮かべている。そして、演劇改良の人々が、歌舞伎の観劇習慣まで変えようとしている点について、「一種棄難いところがあるやうに思はれる」という。しかし、そのような芝居をとりまく文化も、現代の観客の文化と乖離しはじめて以上、「旧劇はもう止を刺されて了つたのだ」と考える³³。

『うづまき』からは、近代以前の舞台芸術はやがて忘れ去られてしまうものであろうという予言とともに、歌舞伎の舞台芸術そのものは見るべきものがあつたという感慨が読みとれる。ただし、時代の流れが、歌舞伎のあるべき姿を保持することを許さないとも感じている。

しかし、演劇の実践の場で苦闘する逍遙は、このように詠嘆調で前近代の演劇を眺めるわけにはいかない。逍遙は、『新楽劇論』で保存すべきと述べた能楽にも積極的に関わっている。明治4年の岩倉使節団で米欧の舞台芸術に触れた久米邦武の進言によって能楽の復興に尽力した岩倉具視が、明治16年(1883)に没す。能楽復興の気運に陰りが見えはじめた明治35年(1902)、能楽改革に乗り出したのが池内信嘉である。この池内が能楽雑誌『能楽』を創刊する。明治36年10月に、早稲田大学にて能楽文学研究会を開催し、翌年10月の『能楽』に詳細を掲載する。発起人は坪内逍遙、宮井安吉、池内信嘉、高田早苗である。研究部門は、「能楽の発達」「比較研究」「能楽の長短」「能楽の影響」「仏教と能楽の関係」の5部門である。比較研究では「オペラとの比較」「ワグネル劇」との比較も挙げられている。また、島村抱月は「オペラ雑感」でヴァーグナー論を展開する³⁴。能楽の保存と復興を志す『能楽』誌上で、西欧のオペラを視野に入れているのである³⁵。

また、逍遙は「音楽の改良は容易ならず」を談話として載せる³⁶。ここでは、「日本風のオペラといふ様なものを拵へるには、先づ能を本とする外はありますまい。(中略)能は何所までも能として古来の儘保存するが良ふございます」と、能を保存しながら、それを参照していく、そして能を変化させるのではなく、別のものを作るとしている。

『新楽劇論』をめざす逍遙が、能を保存する姿勢でいることは、同誌の常連である久米

32 上田敏「うづまき」『定本上田敏全集』2、教育出版センター、1985年、512-13頁。

33 前掲注32、559-60頁。

34 『能楽文学研究会』『能楽』明治37年、39-40頁。

35 島村抱月「オペラ雑感」『能楽』明治38年12月、58-63頁。

36 坪内逍遙談「音楽改良は容易ならず」『能楽』明治37年9月、34-37頁。

邦武の「能楽は容易に改む可きものならず」という主張と一致する³⁷。

能楽は、近世期においては大名家など武家の支援を受けて発展しており、庶民のための歌舞伎や浄瑠璃とは別格の位置づけであった。そのために、このような保存の立場で論じられている。

一方、歌舞伎や浄瑠璃は、明治期においては時代遅れではあるけれど、過去の遺物ではなく十分集客能力もあった。その意味で保存の対象よりは、改善の意見が散見する。しかし、西洋楽に日本の音を加えて歌劇を上演しようとするならば、やはり、歌舞伎舞踊で使われた三味線音楽が使われるのである³⁸。

現代の日本においては、「歌劇」はオペラ (opera) 全般を指し、「楽劇」はより限定的に、ヴァーグナーが提唱し創始したオペラの一形式 Musikdrama (詩、音楽、舞台の諸要素の統一体としてのオペラ) の訳語として用いられ、オペラ、バレエ、ミュージカルなど音楽を伴う舞台芸術の総称である「音楽劇」とも区別される。

さらに、楽劇については、日本の伝統演劇を含めた意味もある。1984年に横道万里雄が、東京芸術大学退官時の最終講義で「楽劇学」を提唱した。やがて、1993年に横道が初代会長となって楽劇学会が設立された。この時、能・狂言、歌舞伎、文楽、民俗芸能などの、演劇、舞踊、音楽といった諸要素が渾然となって構成されている総合的な表現芸術を楽劇と総称すると定義づけている。横道以前にも、日本の学界では例えば「楽劇としてみた歌舞伎」といった類のアプローチが見られ、歌、音楽、踊り、演劇などの総合芸術として楽劇をとらえ、それらを近代以前の日本の伝統芸能に敷衍してきた。

明治期の後半に、オペラへの関心が高まることによって、演劇改良運動以来混沌とした演劇の概念がより明確になった。日本の近代演劇の進むべき方向性が示されたのである。同時に、西欧のオペラや演劇の概念と照らし合わせることによって、近代以前の日本の舞台芸術は、西欧のオペラや演劇とは異なることを改めて認識し、その上でなお日本のオペラや演劇を創出するための資源として、保存を求められたのである。もちろんその保存とは、幕末から明治初期の上演形態を保持するのではなくて、近代を生きる日本人が求める姿に応える形での継承である。そのために、新しい方法の劇評への関心も高まったと言える³⁹。

演劇改良運動以来、新しい演劇にそぐわないものとして目の敵にされてきた、歌舞伎のチョボといわれる語りの芸は、現代においては歌舞伎劇になくしてはならない存在として重視され、後継者養成が行われている。このように、前近代の悪弊とみなされ改良すべきとされた対象から、保存すべき対象への転換期は、オペラの移入期にあったと言えよう。

37 前掲注 34、29-32 頁。

38 例えば、明治 45 年 7 月の帝国劇場で上演された日本歌劇「江口の君」では、帝国劇場の専属となった常磐津松尾太夫のお披露目で、オーケストラとの掛け合いであった（『日本歌劇と外人劇』『太陽』明治 45 年 8 月、241-44 頁）。

39 拙稿「劇評ジャンルの文化史——近代への転換」『日本研究』40、2009 年。

これまでの近代演劇史研究では、近代演劇が「歌わず踊らない」演劇を志向するために、オペラや舞踊の分野と同時に論じられることは少なかった。筆者は、近代において、能や歌舞伎が伝統演劇とされながらも、同時代の近代演劇と密接に関わる歴史をたどるうちに、オペラの輸入期における様々な議論に出会った。

明治30年代の日本におけるオペラの受容を通して、日本の演劇人たちは前近代の芝居とは異なる「演劇」の概念を明確に描き出すことができた。この経験が、坪内逍遙の文芸協会や小山内薫の自由劇場によって、近代演劇の方向性を示すことになったと思われる。

また同じ頃、歌舞伎俳優の二代目市川左団次が自由劇場に出演しながら、市川団十郎家に代々伝わる歌舞伎十八番の復活を手がけるなど、前近代の演劇が再評価された背景にも、明治30年代の日本におけるオペラの受容があったのではないかと思われる。